

Anna Kapusta
Uniwersytet Jagielloński

Maria, Maryjka, Maryja. Figura intymizacji Gardzienic w kobiecym dyskursie „Gardzienic”¹

Od Marii do Maryjki. „Indie” w Gardzienicach: intymistyczna ekspresja kobiecości

Kobieta²: (...) Y... czym są Gardzienice? Są taką wartością też bardzo duchową, głęboką, piękną. Ja nie jestem katolikiem, są mi bliższe inne sfery – wschodnie, buddyzm konkretnie, natomiast mnie w ogóle fascynują Indie i hinduizm też w sferze takiej już bardziej teoretycznej. I wielokrotnie byłam w Indiach, oglądałam wiele niezwykłych żywych rytuałów, które są malownicze, pełne kwiatów, smaków, zapachów, to jest feeria barw, kolorów, po prostu orgia form. Ale to, co zobaczyłam dzięki takiej pani [imię i nazwisko – kod. A.K.], co ta bardzo pobożna, wspaniała kobieta uprawia pod swoim kasztanem przed domem, to... to była furtka do tego, żeby docenić, że ja też skądś pochodzę i u nas są też naprawdę konkretne Indie i konkretne fajerwerki. Tutaj jest cudowny kult Maryi, która jest boginką i ja uwielbiam Maryję. Mam Maryję w swoim ogródku w pniu drzewa, nie zainstalowałam jej tam osobiście, zainstalowała ją tam pani, od której ja kupiłam ten dom, ta Maria rośnie razem z tym drzewem, w dziupli siedzi, jest fantastycznym błękitnym duchem. I pani Maria co niedzielę odprawiała swoje msze: wychodziła na krzesło, przed dom, siadała pod kasztanem na krzeselku, stawiała na kolanach albo na stoliczku obok radyjko kasetowe, do którego wkładała kasetę, miała ich trzy, dwie były wspaniałe, jedna była koszmarna. I zawsze kiedy dochodziło do tej trzeciej, to ja po prostu zaczynałam pękać w szwach i całe moje rozanielenie i tolerancja gdzieś zaczynało nagle fermentować, ale na szczęście po tej trzeciej kasecie zawsze przychodziła pierwsza, jak się okazało później zwierająca nagrania sprzed siedemnastu lat pani Marii osobiste, gdzie piękne śpiewy do Marii Matki Boskiej, pięknym sopranem rozwibrowanym jak ptaki czynione, no to wydobywały się właśnie z jej gardła. Pani Maria z tym radykiem w okoleniu kwiatów, które w późniejszym etapie jej życia stały się sensem dla niej i ona stanowiła, sama Marią będąc, ubierając się zawsze na błękitno – kolor który kochała, po prostu w okoleniu tych kwiatów żywych, plastikowych, tych pieśni, to była jakaś ikona kompletna. Ona hodowała swoją Maryjkę po drugiej stronie szosy, miała taką swoją Marię Matkę

¹ Artykuł powstał dzięki środkom finansowym z funduszu Stypendium „Start” Fundacji na rzecz Nauki Polskiej przyznanego autorce dwukrotnie, w latach 2012 i 2013.

² Wywiad z dnia 30 czerwca 2012 roku przeprowadzony przeze mnie w Gardzienicach z „aktorką” „Teatru «Gardzienice»” (kobieta, około 30-40 lat). Wszystkie cytowane fragmenty, w tym oba poniższe cytaty-motta, pochodzą z tego wywiadu (jego transkrypcji), a podkreślenia w cytatach ode mnie.

Boską, własny ołtarz, i to był kolejny sens jej życia, ponieważ Matkę Boską trzeba było umyć, ubrać, właściwie chyba nakarmić, napić i okwiecić kwiatami na każde święto inaczej. (...) (Kobieta 2012, wywiad).

Od Maryjki do Maryi. Maria z Gardzienic: „apokryf” kobiecości wniebowstępującej

Anna Kapusta: (...) Dopowiadamy jeszcze coś?

Kobieta: Historię o pani Marii, bo warto. Pani [imię i nazwisko – kod. A.K.] w maju zeszłego roku zaczęła się robić półprzezroczysta pomalutku. To wszystko odbywało się w atmosferze niezwykle pięknej sielanki: właśnie te majowe niedziele precudownie okraszone słońcem, spokojem, brzęczącymi owadami ponad łąką, nad którą ona mieszkała. Siedząc na krzeselku przed swoim domem, widząc tą łąkę, oglądając każdego dnia, **ona zaczęła robić się przezroczysta i to, my już instynktownie czuliśmy, że ona umiera**, ale ona była tak cudownie rozkochana i zachwycona tym stanem, że to było coś bardzo natchnionego i bardzo napawającego bezpieczeństwem. **I nie zapomnę tego obrazu, kiedy ona ubrana w błękitny fartuch w ogromne białe grochy szła przez łąkę w blasku słońca, przez łąkę przekwitniętych dmuchawców – białych kulek puchatych, puszystych jak te grochy na tym jej błękitnym fartuchu, z błękitem nieba ponad nią i z tym puchem siwych włosów ściętych na mniszka. I ja, patrząc na nią, zdałam sobie sprawę, że ona, ta Maria idąca przez łąkę tych dmuchawców, latawców, wiatrów, ona idzie do nieba, ona jest już przezroczysta, ona jest błękitna, ona jest już leciutka jak ten mniszek lekarski. I ona szła przez tą łąkę w stronę mojego domu, mniszki przed... przed jej stopami ulatywały do nieba i leciały, i ona szła tak lekko, tak pięknie, taka szczęśliwa, rozpuszczając się w poranku tej majowej niedzieli. To był absolutnie święty obraz, Święta Mario, łaski pełna.** (Kobieta 2012, wywiad).

„Aktorka” i „artystka”. Kobiecość Gardzienic i kobiecość „Gardzienic”. Utożsamienie

Opowieść, której poświęcę niniejszą analizę, powstała jako indywidualna relacja z dziesięcioletniego procesu doświadczania społecznej – realnej i symbolicznej – przestrzeni wsi Gardzienice, zwerbalizowanego przez „aktorkę” pracującą w „Teatrze «Gardzienice»” w Gardzienicach, a werbalizacja ta miała miejsce w trakcie wywiadu terenowego udzielonego mi przez ową kobietę w Gardzienicach w dniu 30 czerwca 2012 roku. Opowieść, którą przytaczam, była częścią odpowiedzi na moje pytanie otwarte: „Czym są dla Ciebie «Gardzienice» jako «Teatr» i Gardzienice jako «Wieś»?” Opowieść wypowiedziana została wobec mnie w (przemilczanym w niej³) społecznym spektrum

³ W wywiadzie „aktorka” powiedziała wprost, iż nie chce ona uczestniczyć swą opowieścią w konflikcie „Gardzienice”: „Teatr” versus Gardzienice: „Wieś”. Oto jednoznaczna deklaracja: „Gardzienice dla mnie są domem przez duże «D» i to ten miks: «teatr» i «miejsce». Ja też, ja nie

lokalnego konfliktu, wiążącym chroniczną, konfliktową relacją społecznych zależności współbywanie „Teatru” i „Wsi”, trwające w Gardzienicach od 1977 roku aż do chwili obecnej. Ten lokalny konflikt społeczny tworzy podstawowe tło dla indywidualnej⁴ figury intymizacji dyskursu, czyli wyodrębniona tu analitycznie przeze mnie figura dyskursu jest jego integralną częścią i pochodną. Dyskurs społeczny tego konfliktu zaowocował bowiem swą intymistyczną, indywidualną figurą (Marii: Maryjki: Maryi), którą „aktorka” ofiarowała mi w trakcie wywiadu. Mówiąc *ofiarowała* podkreślam intymistyczny charakter tego szczególnego aktu wypowiedziania kobiecości „aktorki”, w którym – jako badaczka – wówczas uczestniczyłam. Lokalny, chroniczny konflikt społeczny zinternalizowany jest w tejże indywidualnej figurze dyskursu intymistyczną wizją świata społecznego, którego doświadczyła i który zintegrowała kobieta w porządku symbolicznym swej biografii. Świat społeczny „Wsi” stał się w jej opowieści ekspresją wizerunku Marii⁵: gardzienickiej „artystki” ludowej⁶,

chciałabym wchodzić w ten temat, jak nas wieś traktuje, bo to jest temat rzeka, ja też bardzo kocham wielu ludzi tutaj”.

⁴ Tworzę tu celowo zbitkę pojęciową *indywidualna figura intymizacji dyskursu społecznego*, aby zaakcentować jednostkowość prezentowanej opowieści, a jednocześnie uwzględnić jej społeczne odniesienia, które złożyły się na indywidualne doświadczenie (tu – rozumienie bycia twórczą kobietą przez „aktorkę”, poszukiwanie kobiecości i jej sakralnych wymiarów w różnorodnych tradycjach kulturowo-językowych: buddyzm, hinduizm, katolickie kultury maryjne). Fakt społeczny, iż współczesna intymność (pomimo znacznej indywidualizacji i prywatyzacji tej sfery) nie jest nadal indywidualną i jednostkową figurą dyskursu społecznego, a – jak to bywało przed współczesnymi formacjami społecznymi późnej nowoczesności – jednostka zwykle jedynie reprodukuje zbiorowe schematy intymności, kategorię zdiagnozował w swym dziele Anthony Giddens (A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2007, *passim*).

⁵ Maria, osoba będąca bohaterką tej opowieści, zmarła w 2011 roku. W tym opracowaniu nie podaję i nie analizuję Jej szczegółów biograficznych i koduję Jej dane osobowe jako jednej z moich badanych (przeprowadziałam z Nią kilka rozmów i wywiad w dniu 20 lutego 2011 roku). Rodzina zmarłej Marii wyraziła zgodę na oddzielne opracowanie Jej indywidualnej i twórczej biografii jako dzieła życia samorodnej „artystki”, które powstanie jako oddzielna monografia mojego autorstwa w przyszłości, z uwzględnieniem materiału przekazywanego mi już stopniowo przez Rodzinę Marii.

⁶ Pojęcia „artystka” ludowa używam w tym miejscu jedynie roboczo, mając świadomość, iż obniżam rangę niezwykle zindywidualizowanej i oryginalnej twórczości Marii. Cudzość sygnalizuje w mojej intencji brak statusu profesjonalnego (brak formalnego wykształcenia artystycznego) Marii, aczkolwiek w mojej ocenie Maria była pełnoprawną artystką poprzez swe praktyki twórcze i dzieła jako autorka dzieł artystycznych (obrazy olejne, pastele, haftowane, wyszywane poduszki i obrusy, ołtarzyki domowe i wiele innych). Podobny (nieprofesjonalny) status „artystki” podziela również „aktorka” udzielająca mi wywiadu. Obie kobiety są więc – w szerszym planie społecznym – artystkami poprzez swe praktyki artystyczne, czyli poprzez biograficzną, indywidualną decyzję o tworzeniu wraz z ryzykiem wykluczenia jako „nieprofesjonalistki”. Analogia ta jest znacząca symbolicznie w kontekście utożsamiania się „aktorki” z „Gardzienic” z „artystką” z Gardzienic i stanowi istotny rys społeczny charakteryzowanego fenomenu.

będącej zarazem indywidualnym i społecznym centrum tego świata, spersonalizowanego doświadczeniem kobiecości innej kobiety, bowiem prezentowana opowieść ufundowana jest na symbolicznym utożsamieniu „aktorki” z „artystką” ludową z Gardzienic. Symboliczne centrum tego świata społecznego to realna osoba kobiety – „artystki” z Gardzienic zmarłej w listopadzie 2011 roku – zinterpretowana przez „aktorkę” jako metafora jej własnej kobiecej duchowości⁷. W swoistym rytuale werbalizacji tejże opowieści „aktorka” doświadcza „Wsi” poprzez tę konkretną osobę „artystki” z Gardzienic, czyniąc ją zarazem i metonimią „Wsi” (Gardzienice to Maria: symboliczna redukcja), i metaforą indywidualnego doświadczenia „aktorki” (Maria to twórczość: symboliczne rozszerzenie). Ta eskapistyczna – wobec konfliktu społecznego – wizja kobiecości „Wsi” stanowi niezwykle wyrazisty przykład kobiecego utożsamienia z intymną kobiecością innej kobiety, doświadczanego przez „aktorkę” w lokalnym konflikcie społecznym. Kobiecość „Wsi” to jej osobowa manifestacja w specyficznej sztuce życia i umierania ludowej „artystki”, którą konstruuje (dookreśla symbolicznie) wypowiedziana wobec mnie opowieść, będąca *de facto* autokomunikacją⁸ „aktorki” w specyficznej strukturze symbolicznej dawania świadectwa biograficznego. W tej perspektywie internalizacja konfliktu Gardzienice *versus* „Gardzienice” w jego kobiecej recepcji okazuje się właśnie jednostkową intymizacją dyskursu konfliktu społecznego, transformowanego w indywidualnej opowieści w symboliczną, kobiecą figurę intymizacji doświadczenia. Wyodrębniona tu więc przeze mnie figura intymizacji jest w opowieści dwuetapowa i dynamiczna. Maria: „artystka” transformuje się początkowo z Marii: realnej kobiety z Gardzienic w Maryjkę: boginkę, wreszcie zaś w Maryję: Matkę Boską, jest więc ona najpierw Marią: uosabiającą bogin-

⁷ Używam pojęcia „duchowości” w jego szerokim ujęciu, nie wdając się tu w dyskusję o tym, czy duchowość indywidualna współczesnych ludzi pozostających poza instytucjonalnym wyznaniem religijnym to forma nowej duchowości, prywatyzacji religii czy też religijności typu ludowego przekształcającej się w formułę religii przeżywanej. Przyjmuję ogólne rozstrzygnięcie terminologiczne wypracowane przez Katarzynę Leszczyńską i Zbigniewa Paskę: „Pojęcie «duchowość» ma charakter interdyscyplinarny. Jego współczesna kariera ściśle wiąże się z przemianami religijności, z procesami sekularyzacji i prywatyzacji sfery religijnej człowieka.” Por. K. Leszczyńska, Z. Pasek, *Nowa duchowość w badaniach społecznych*, [w:] *Nowa duchowość w społeczeństwach monokulturowych i pluralistycznych*, red. K. Leszczyńska, Z. Pasek, Kraków 2008, s. 9.

⁸ Mam tu na myśli fakt społeczny rytualnej „aktywacji znaczenia” – jak to nazywał Roy Rappaport – w samej już pozytywnej decyzji o wypowiedaniu opowieści przez badaną wobec badaczki, kiedy to konstytuował się swoisty rytuał wypowiadania siebie, bo werbalizowanie własnej opowieści jest w pierwszym wymiarze komunikowaniem jej sobie, dopiero potem słuchaczce czy słuchaczowi. Osobny wątek stanowi terapeutyczny potencjał głośnego wypowiadania doświadczeń autobiograficznych, który jedynie tu sygnalizuję. Na temat komunikacyjnych wymiarów rytuału por. R. Rappaport, *Rytuał i religia w rozwoju ludzkości*, przeł. A. Musiał, T. Sikora, A. Szyjewski, Kraków 2007, s. 159-198.

kę, a następnie Marią: manifestującą się Matką Boską. W obu przypadkach realna Maria transformowana jest kolejno w opowieści w symboliczną Maryjkę i Maryję, czyli to nie Maryjka przekształca się bezpośrednio w Maryję, ale właśnie symboliczna Maria, jako potencjał i Maryjki, i Maryi, uosabia dwukrotną przemianę symboliczną realnej kobiety, zwerbalizowaną w trójpostaciowej, procesualnej postaci charakterystycznej dla symbolicznego kompleksu Bogini Matki, uniwersalnego kulturowo na przestrzeni różnych epok i formacji kulturowych, w którym inicjacja kobieca stanowi przedmiot kobiecej autorefleksji⁹. Opowieść ta odsłania unikalny, kobiecy rys lokalnego konfliktu gardzienickiego i manifestuje biograficzne zanurzenie „aktorki” w poszukiwanie jej własnego dyskursu kobiecości. Kobiecy rys intymizacji oznacza tu zatem społeczną dynamikę internalizacji konfliktu poprzez jego indywidualną intymizację, ufundowaną na utożsamieniu z konkretną, realną kobietą, a zarazem z wyabstrahowaną z tego doświadczenia abstrakcyjną, zesencjalizowaną kobiecością. W tym procesie społecznym zachodzi przyswojenie dezintegracyjnego doświadczenia konfliktu jako integrującego centrum intymnego utożsamienia kobiety z potencjałem twórczym innej kobiety. Inaczej mówiąc: kobieta („aktorka”) mitologizuje kobiecość innej kobiety („artystki”), adaptując się do chronicznej sytuacji napięcia społecznego w lokalnym konflikcie, na którego przebieg i dynamikę oraz społeczne skutki nie miała ona żadnego wpływu. Innymi słowy: z powodu braku decyzyjności w realnym konflikcie społecznym wycofuje się ona na pozycję symbolicznego poszukiwania esencjalistycznie pojmowanej kobiecości poprzez utożsamienie z kobietą: „artystką” ze wsi Gardzienice. Ten społeczny mechanizm eskapistyczny charakteryzuje kobiecy dukt konfliktu „Gardzienice”: „Teatr” – Gardzienice: „Wieś”, a opowieść tu analizowana wyraża egemplarycznie jedynie jego szersze, zwykle niezwerbalizowane konteksty, ponieważ kobiety i ich opowieści o relacji „Gardzienice” *versus* Gardzienice istnieją ukryte w mówionym dyskursie „Gardzienic” w Gardzienicach i trzeba *dostać* klucz do intymistycznego świata internalizacji tego konfliktu wraz z prawem do uczestniczenia w wypowiedaniu opowieści, aby uchwycić owe figury intymizacji dyskursu Gardzienic: „Wsi” w dyskursie „Gardzienic”: „Teatru”. Ważnym elementem tego klucza do opowieści jest esencjalne¹⁰ bycie kobietą w przypadku badaczki społecznej i być może

⁹ A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2008, s. 457-474.

¹⁰ Esencjalizacja ta była wielowymiarowa i dotyczyła ona najpierw bycia biologiczną, następnie heteroseksualną kobietą w podobnym wieku jak badana, jak udało mi się wyinterpretować ze stylu kontaktu terenowego, choć komunikaty te – jak to w dyskursach intymistycznych bywa – identyfikowałam na pograniczach ich werbalizacji. Być może istnieje więc nadal w tego typu dyskursach ukryte, esencjalistyczne kryterium kontaktu terenowego i należy je brać pod uwagę konstruując podobne sytuacje badawcze. Inaczej materiał nie zostanie w ogóle uzyskany albo będzie znacząco niepełny.

dlatego dyskurs intymizacji Gardzienic, ukryty w dyskursie konfliktu społecznego w Gardzienicach wraz z indywidualnymi, intymistycznymi figurami tego dyskursu, nie istnieje jako jawny w mówionym dyskursie na terenie wsi Gardzienice ani w żadnej dotychczasowej literaturze przedmiotu dotyczącej „Gardzienic”. Odsłaniam go zatem w filtrze tej właśnie opowieści, zdając sobie sprawę z esencjalizującego podejścia do kobiecości, które tu przyjęłam¹¹,

¹¹ W trwających od lat siedemdziesiątych aż do dziś dyskusjach o esencjalizmie i konstruktywizmie w koncepcjach wymiarów płci biologicznej i kulturowej esencjalizm jest określeniem zdecydowanie pejoratywnym i postrzeganym jako dyskryminacyjny model objaśniania zjawisk społecznych w zakresie badań nad *gender*. Anna Burzyńska tak podsumowała oceny stanowisk esencjalistycznych na gruncie *gender* i *queer studies*:

„W ciągu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych kategoria *gender* stała się jedną z najczęściej używanych, zwłaszcza w anglojęzycznych dyskursach feministycznych (w szczególności Kate Millet, Germaine Greer i Gale Robin). Wkrótce też zaczęto się spierać o relacje pomiędzy płcią biologiczną a płcią społeczno-kulturową, a także debatować, która z nich (w wypadku gdy uznaje się, że istnieją obydwie) odgrywa ważniejszą rolę w procesie tworzenia się tożsamości człowieka. W niedługim czasie wyodrębniły się co najmniej trzy stanowiska wypracowane w kontekście kategorii *gender*:

– w myśl pierwszego z nich (najrzadszego) – esencjalistycznego (zwanego także biologistycznym lub naturalistycznym) – nadal uznawano płć biologiczną za absolutnie niepodważalną podstawę, decydującą o różnicach między ludźmi, a także za czynnik silnie determinujący, a nawet przesądzający o ich tożsamości i o ich funkcjonowaniu w przestrzeni społecznej; ustanowiono też zależność przyczynową: płć biologiczna jest pierwotną przyczyną, płć społeczno-kulturowa – skutkiem;

– w myśl drugiego stanowiska przyjęto rozwiązanie kompromisowe: uznano, że płć biologiczna jest wprawdzie pierwotna, niemniej jednak płć kulturowa pełni o wiele ważniejszą funkcję w procesie konstruowania tożsamości;

– w myśl trzeciego – radykalnie konstrukcjonistycznego i równie skrajnego jak pierwsze – zrezygnowano całkowicie z koncepcji uwarunkowań biologicznych, uznając, że jedynie *gender*, kształtujący się w toku społecznych interakcji, odgrywa konstytutywną rolę w tworzeniu się tożsamości podmiotowej.

Ostatecznie spory wokół pierwszeństwa roli płciowej (biologicznej czy kulturowej) spolarizowały się w latach osiemdziesiątych do trwającej nadal dyskusji między obozem esencjalistycznym (naturalistycznym) i konstrukcjonistycznym. Przedstawicielki i przedstawiciele opcji pierwszej opowiadali się za uniwersalnymi, biologicznymi, poprzedzającymi uwarunkowania społeczne i kulturowe czynnikami płciowymi, wpływającymi na kształt wtórnego wobec nich *gender*, za podstawę uznając uniwersalną „naturę kobiety”. Zwolenniczki i zwolennicy stanowiska przeciwnego – na które bardzo mocno wpłynęły tendencje marksowskie, jak i psychoanalityczne, a także zdecydowanie antyesencjalistyczne nurty filozofii ponowoczesnej (zwłaszcza we Francji i w Stanach Zjednoczonych) oraz teorie konstrukcjonizmu społecznego – stanowczo zaprzeczali istnieniu jakichkolwiek substancjalnych, uniwersalnych i niezmiennych cech, które mogłyby rozstrzygnąć o przynależności człowieka do określonej płci społeczno-kulturowej” (A. Burzyńska, M.P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 448-449).

Z moich doświadczeń terenowych, w tym z opisywanej sytuacji społecznej pozyskania opowieści (w której kluczem była moja płć biologiczna, ponieważ „aktorka” opowiadała mi o swoim doświadczeniu *jako kobiecie*), wynika inna obserwacja dotycząca esencjalizacji sytuacji badawczej

respektując własną regułę przymierza terenowego, czyli w tym przypadku mam świadomość, że mogłam zostać obdarowana ową opowieścią dlatego właśnie, że jestem biologiczną kobietą. Ten oto esencjalistyczny fakt społeczny otworzył moją terenową ścieżkę kontaktu badawczego jako świadka opowieści obdarzonego zaufaniem snucia opowieści w jego obecności. W polskojęzycznym uniwersum symbolicznym wypowiedzania opowieści biologiczna kobieta jest prawdopodobnie (jak udało mi się stwierdzić w swobodnych rozmowach z innymi czynnymi badaczami i badaczkami terenowymi) jedyną możliwą odbiorczynią intymnej opowieści innej kobiety, co sprawia, że symboliczne utożsamienie płci biologicznej (*sex*) ciągle wyprzedza w tym kontekście płęć kulturową (*gender*)¹², dlatego pisząc tu słowo kobiecość, nie ujmuję go w poprawny genderowo cudzysłów, sugerujący konstruktywistyczny koncept *gender*¹³, ponieważ model komunikacji kobieta–kobieta zaistniał w opisywanym

oraz esencjalistycznego języka opisu i interpretacji, który prezentuję. Nie uważam, że istnieje jakkolwiek uniwersalna „natura kobiety” lub wspólnota „kobiecego doświadczenia” i nie zgadzam się z niebezpiecznym społecznie, ideologizowanym potencjałem redukcji kobiety do jej wymiaru biologicznego, ale w swojej pracy terenowej zauważyłam, iż w sytuacji kryzysowej, jaką niewątpliwie jest wypowiedzanie własnych doświadczeń biograficznych/duchowych wobec badaczki, zachodzi niejako zjawisko rytualnej redukcji w utożsamieniu typu kobieta – kobieta, w którym poziom biologiczny utożsamienia wyprzedza znacznie płęć społeczno-kulturową. Być może jest to jeden z wielu atawizmów kulturowych, archaiczny dukt mówienia *przez kobietę o kobiecości do kobiety*, będący dalekim echem znaczenia wspólnot kobiecych w budowaniu więzi społecznych. Fenomen ten wymagałby oddzielnego projektu badawczego, by pełniej stwierdzić, jak zachodzi ten proces w jego szczegółach, niemniej jednak płęć biologiczna jest tu niezwykle wyrazista w swej integracyjnej roli i niezastępowalna żadną badawczą ani interpretacyjną strategią konstruktywistyczną, ponieważ opowieść od owej kobiety otrzymałam najpierw *jako kobieta*, dopiero potem *jako młoda kobieta*, a na końcu dopiero *jako badaczka*, do której „aktorka” miała duże zaufanie.

¹² Podział płci na jej podstawę biologiczną (*sex*) i jej kulturową interpretację (*gender*) przyjmuję za Robertem Stollerem, uzupełniając ten właśnie koncept podziału o moje własne, ugruntowane praktyką terenową przekonanie, iż w sytuacjach kryzysowych (do których zaliczam społeczną sytuację wypowiedzania opowieści o doświadczeniu w wywiadzie) esencjalizacja płci (czyli wymiar: *sex*) jest pierwotną płaszczyzną utożsamienia dla osoby wypowiadającej opowieść, a więc poprzedza on inne, konstruktywistyczne utożsamienia płci społeczno-kulturowej (*gender* w wymiarach typu: wykształcenie, role instytucjonalne, autorstwo prac naukowych, etc.). Por. R. Stoller, *Sex and gender. On the Development of Masculinity and Femininity*, London 1968, *passim*.

¹³ Kategoria *gender* jest uznawana w polskojęzycznych dyskursach humanistycznych za główną oś refleksji nad poetykami tekstów kultury, czyli to właśnie optyki genderowe różnicują od lat dwutysięcznych do dziś różnorodność podejść badawczych do zjawisk kulturowej tekstualizacji płci i to w ramach refleksji nad kategorią *gender* różnicują się główne pola badawcze we współczesnych badaniach nad tekstami kultury, w szczególności zaś w kulturoznawczo zorientowanym literaturoznawstwie. Dominują w tych krążących dyskursach genderowych różnorodne podejścia konstruktywistyczne, akcentujące programowo swój antyesencjalizm. Por. A. Łebkowska, *Gender*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 367–407.

tu przypadku jako esencjalistyczny paradygmat kobiecości (*kobieta mówiąca do kobiety*) i jest to jego wierna charakterystyka, oddająca ekologię wywiadu terenowego, czyli respektowanie świata doświadczeń wypowiadającej się w tej opowieści kobiety.

Internalizacja konfliktu: intymizacja konfliktu

Opowieść będąca indywidualną figurą intymizacji Gardzienic w mówionym dyskursie „Gardzienic” wizualizuje kobiecy dukt konfliktu społecznego na linii „Teatr”–„Wies”. Wizualizacja ta zachodzi w regule internalizacji konfliktu polegającej na jego intymizacji. Chodzi mi tu o sytuację społeczną, w której kobieta, nie mając – w jej przekonaniu – żadnej możliwości wpływu społecznego na lokalny konflikt, wycofuje się symbolicznie w intymistyczny, wewnętrzny świat społeczny i w tej intymnej rzeczywistości doświadczenia reprodukuje ona kulturowe kody symboliczne, przyswojone przez nią w realnym porządku biografii. W ten oto sposób jednostka integruje napięcie konfliktowe, niejako budując swój – alternatywny wobec społecznego konfliktu – porządek intymistycznego ładu jednostkowego doświadczenia. Taki eskapizm ocala jej porządek codzienności i jednocześnie przyczynia się do minimalizacji ryzyka społecznego udziału w konflikcie. W przypadku opowieści „aktorki” krainą eskapistycznej wędrówki w głąb siebie, na przekór rzeczywistości zewnętrznej (tu konflikt „Teatr”–„Wies”) było jej utożsamienie z wiejską „artystką”, która poprzez sztukę podlegała również mechanizmom lokalnego samowykluczenia, czyniąc doświadczenia estetyczne jedyną sferą codziennej samorealizacji. Świat społeczny Marii: „artystki” był światem bez mężczyzn i bez angażowania się przez nią w społeczne sprawy wsi Gardzienice. Maria mieszkała samotnie w domu pełnym jej prac artystycznych i przestrzeń ta charakteryzowała się niezwykle kobiecą ekspresją. Podczas moich wizyt u niej w lutym 2011 roku byłam naocznym świadkiem porządku jej egzystencji w symbolicznej przestrzeni haftowanych poduszek, malowanych przez nią własnoręcznie obrazów i misternych haftów oraz maryjnych ołtarzyków domowych udekorowanych kwiatami. Dzieła te znajdowały się we wszystkich przestrzeniach domu, łącznie ze spiżarnią. Tam, nad słoikami z przetworami, wisiała makatka z wyszywaną złotą papugą. Marię odwiedzały na co dzień wyłącznie kobiety z Gardzienic, przynoszące jej ciepłe posiłki i pomagające w codziennych pracach domowych. Kobieta: „artystka” z Gardzienic żyła wyłącznie sztuką i rozmowami z innymi kobietami z Gardzienic. Dla mnie syntetycznym symbolem jej intymistycznego świata jest do dziś poduszka, jak mówiła ona sama: ze „świerszczykiem”– „muzykantem”, którego wyhaftowała najpierw jako pojedynczy ornament, a następnie „dorobiła mu” łakę i nuty. Motywy łaki z kwiatami, świerszcza

w kapeluszu, „ze skrzypkami” i pięciolinia z kluczem wiolinowym opowiadała mi Maria (w dniu 21 lutego 2011 roku) jako swoistą autobiografię „świerszczyka”, któremu „pusto i smutno było żyć, więc wymyślił sobie muzykowanie na łące”. Kontekst tej kobiecej intymizacji doświadczenia zaistniał także w opowieści „aktorki” jako wiejska, kobieca kraina cudowności, odległa od zewnętrznego świata lokalnego konfliktu, zapraszająca do chaty Marii – symbolicznej jaskini twórczej wolności kobiety.



Fot. 1. Poduszka ręcznie wyszywana przez Marię i według jej projektu (fot. A. Kapusta, luty 2011)

Zewnętrzną, społeczną ramą narracyjną opowieści „aktorki” o jej doświadczeniu Gardzienic: „Wsi” w filtrze bycia „aktorką” z „Gardzienic”: „Teatru”, poprzedzającą intymistyczną figurę Marii, była – co istotne w strumieniu opowieści – dygresja o obawie przed ewentualnym odtworzeniem nagrania¹⁴ reżyserowi „Gardzienic”: Włodzimierzowi Staniewskiemu. Co tu oczywiste, przed wywiadem standardowo poinformowałam moją rozmówczynię o ścisłej poufności danych, jednak pomimo tego w trakcie wywiadu miał

¹⁴ Oczywiście uzyskałam pełną zgodę na wykorzystanie transkrypcji jako materiału badawczego i publikacyjnego.

miejsce symptomatyczny dialog, w którym nastąpiła sakralizacja wypowiadania/„spowiadania” przez nią tej intymistycznej opowieści. Oto on:

Kobieta: (...) Ja tutaj trafiłam dlatego, że usłyszałam o tym miejscu jako o „Teatrze”, jako o grupie ludzi, którzy robią fantastyczne sprawy, nie znałam Lubelszczyzny, nie znałam Wschodu Polski, nie wiedziałam, jak tutaj jest. Wpadłam tutaj jak śliwka w kompot od pierwszego dnia.

Anna Kapusta: A powiedz o swoim wejściu do „Teatru”.

K.: A nie puścisz tego panu Staniewskiemu?

A.K.: Nie puszczę panu Staniewskiemu, spokojnie.

K.: To jest bardzo kompromitująca historia, ponieważ...

A.K.: W ogóle nic nie puszczę panu Staniewskiemu bo takie są moje zasady, poufność danych w antropologii jest kluczowa, tak jak w każdej nauce.

K.: Jak w porządnym konfesjonale.

A.K.: Tak. Z tym, że ja nie jestem księdzem.

K.: I nie dajesz rozgrzeszenia.

A.K.: Nie, każdy sobie sam musi udzielać.

K.: Bardzo dobrze. (...) (Kobieta 2012, wywiad).

Dopiero po tej symbolicznej ramie swoistego „ślubowania” badawczej „tajemnicy spowiedzi” kobieta wypowiedziała swoje doświadczenie kontaktu z Marią, kreując ową kobietą przestrzeń wyłączoną z obszaru władzy symbolicznej reżysera. Symptomatycznie także – ja jako kobieta słuchająca utożsamiona zostałam (pół żartem, pół serio, ale jednak) z instytucją religijną katolickiego konfesjonatu. Wchodząc w ten subdyskurs opowieści i podkreślając podmiotowość mojej rozmówczynie, wzmocniłam świadomie trajektorię jej kobiecej opowieści. Uznaję w tym miejscu za niezwykle znaczące, iż w społecznym spektrum lokalnego konfliktu figura reżysera, który „na pewno nie usłyszy”, w przestrzeni narracyjnej opowieści poprzedziła figurę Marii: Maryjki: Maryi. To domknięcie przestrzeni bez mężczyzn otwarło przestrzeń wyłączności dla kobiet jako spektrum wszelkiego rodzaju kreacji bez ograniczeń. Tak jak Maria: „artystka” otwierała swój świat intymistycznym zamknięciem się „na łączce świerszczyka-muzykanta”, tak i „aktorka” swą opowieść otworzyła dopiero wtedy, kiedy domknęła swą obawę przed usłyszeniem jej przez reżysera. Internalizacja konfliktu społecznego nastąpiła, eksplodując w intymizacji opowieści. Gest powtórzenia izolacji Marii od zagrażającej męskości był w tej opowieści niezwykle radykalny.

„Dziewczynka” i „Wieś”: kobiecość opowieści

Opowieść o doświadczeniu spotkania „aktorki” z „artystką”: Marią posiadała także, w przestrzeni narracyjnej udzielonego mi wywiadu, istotną ramę

genderową symbolicznego powrotu kobiety do bycia marzącą dziewczynką. Ramę tę stanowiło więc symboliczne zrównanie „Wsi”: Gardzienice ze zrealizowanym marzeniem „dziewczynki” o byciu częścią kobiecości „Wsi”. W ten sposób kobiecość uosobiona w postaci Marii przygotowana została prefiguracją owej kobiecości „Wsi” w sposobie jej percypowania na wzór mitycznego obrazu spełnienia marzeń „małej dziewczynki”. Gardzienice w tej opowieści stają się kobiecą krainą i królestwem natury, w której na powrót „aktorka” zyskuje spontaniczność marzącej „dziewczynki”. Gardzienice urealniamy utopię:

Kobieta: (...) Ja myślę, że [Gardzienice – przyp. A.K.] w pewnym sensie to jest dla mnie taka **sfera marzeń**. To jest to, co ja sobie wymyśliłam jako **mała dziewczynka**. (...) Ja zawsze jako dziewczynka urodzona w mieście marzyłam o tym, żeby mieszkać na wsi, nie wiem, skąd się to wzięło. Może dlatego, że gdzieś tam moi przodkowie właściwie babciowie i dziadkowie z obu stron, z jednej strony z małego miasteczka pochodzą, z drugiej ze wsi i mam w tą stronę gdzieś we krwi ogromną nostalgię. To się chyba też łączy z jakimś rodzajem, nie wiem, czy można to tak patetycznie nazwać, ale patriotyzmu, bo ja zdaję sobie sprawę chyba coraz mocniej, że ja bardzo kocham tą ziemię, kocham nasz kraj, zachowując intencjonalnie chęć pozostania kosmopolitą, obywatelem świata, wyznawcą równości wszystkich ludzi i istot w ogóle, kocham to miejsce. I chociaż jest teraz trudno żyć w Polsce, ja tak uważam, że jest trudno i nie jestem chyba odosobniona w tym osądzcie, nie chciałabym stąd wyemigrować, wyjechać po to, żeby mieć po prostu materialistycznie lepsze życie i tak dalej, kocham Polskę. **Gardzienice są dla mnie faktycznie pewnym rodzajem utopii**. (...) (Kobieta 2012, wywiad).

Utopia, o której mowa w powyższym fragmencie, jawi się „aktorce” jako uzewnętrzniiona i zrealizowana marzeniem sfera „serca”, „duszy”, „intuicji” i „metafizyki meridianowo-energetyczno-kosmicznej”, przy czym „Teatr” i „Wiś” są w niej dwoma aspektami monistycznie przeżywanej, swoistej „natury Gardzienic”, ucieleśniającej radość odczuwania spełnionych marzeń:

Aktorka: (...) Czym są „Gardzienice” i Gardzienice? „Gardzienice” – „Teatr” i miejsce są w moim sercu, w mojej duszy, w mojej wizji i w moich oczach nierozdzielne. Oczywiście to jest dla mnie wspaniała wizja stworzona przez pewnego człowieka, która przybrała formę w rzeczywistości w postaci spektakli, wydarzeń, koncertów, masy różnych inicjatyw, spotkań, wędrówek, wypraw, to wszystko się dzieje realistycznie, ale to jest sfera marzeń wydobyta z pewnej głowy nabitej wizjami. I oczywiście ten „Teatr” **rozpłynął się, wylał się** poza te mury z kamienia białego tutaj, który nas otacza, **rozlał się** po całym świecie, podróżował dużo, występował, wywarł na pewno jakiś wpływ na wielu ludzi, na wielu artystów, którzy tworzą jakieś swoje rzeczy. Na pewno sporo inspiracji wypłynęło stąd. No o tym zresztą się nawet pisze książki, więc faktycznie musi tego być dosyć dużo. Ale to

marzenie jest bardzo mocno związane z tym miejscem, z tą ziemią. W książce, u Taranienki, Staniewski opowiada o tym, że **to jest miejsce też wybrane poprzez intuicję**, poprzez przewędrowanie wielu terenów tutaj po prostu upadł ten, ten kamień, który trzeba było podnieść, wypadł z kieszeni. Wiele spraw na wielu poziomach łącznie z takimi metafizycznymi meridianowymi, energicznie-promienno-kosmicznymi sprawami. **To jest bardzo związane z tą ziemią, która nas tutaj sobie uprawia.** (...) (Kobieta 2012, wywiad).

Warto zwrócić uwagę na ugruntowaną kulturowo – jako ciągle odrażdżający się konstrukt kobiecości¹⁵ – intymistyczną retorykę „wylewania się”, „wyboru poprzez intuicję” oraz „bycia uprawianym przez ziemię”. „Teatr” tak przeżywany jest w planie metaforycznym niemalże rośliną i „wyrasta” on z ziemi Gardzienic, przynależąc do kategorii natury, nie zaś kultury. „Wies” go symbolicznie naturalizuje i włącza w swój zmityzowany obieg przyrody. Ta mitologizacja „Wsi” jako „ziemi rodzącej” ludzi stanowi tło dla kobiecej inicjacji w gardzienickie bycie „aktorką”, wyrażone także w ugruntowanej esencjalistycznie kobiecości, pojmowanej jako doświadczanie „trudu”, który zagraża „szaleństwem” każdej podejmującej go kobiecie: „artystce”. Moment „wyboru” „Gardzienic”: „Teatru” i Gardzienic: „Wsi”, równy porzuceniu innych scenariuszy życiowych karier i osobistych relacji poza Gardzienicami, opisywany jest w opowieści jako reintegrujące „aktorkę” uspokojenie, a zakorzenienie się w realiach „Wsi” i „Teatru” to inicjacyjna metafora życiodajnej „wylinki”. Świat poza Gardzienicami musiał zostać w niej symbolicznie i realnie odcięty, aby kobieta mogła stać się częścią procesu partycypacji w „naturze Gardzienic”:

Aktorka: (...) [Wybór „Gardzienic” i Gardzienic – przyp. A.K.] To był potworny wysiłek emocjonalny i utrzymania zdrowia psychicznego, żeby wyskoczyć stąd, mając tylko trzy dni przerwy w pracy tutaj, zdążyć dojechać tam – jeden dzień trwa podróż w jedną stronę – przyjechać tam, zapomnieć to, co tutaj, całe to życie, tą intensywność, tą specyficzność, tam znormalnieć tudzież nabrać in-

¹⁵ Wszystkie wymienione tu elementy konstruktu esencjalistycznie ujmowanej kobiecości jako „biernej”, „wtórnej”, „ucieleśnionej w związku z naturą”, partycypującej w „trudach rodzenia przez ziemię” stanowią chroniczny przedmiot debat krytyk feministycznych. Chroniczność ta wynika z trudnego statusu społecznego bycia biologiczną i kulturową kobietą (relacje *sex-gender*), we współczesnych społeczeństwach, jako że – relatywnie rzecz biorąc – samodecyzyjność cielesno-społeczna kobiet jest problemem (chronicznym procesem społecznym) niezwykle młodym historycznie, określanym zwykle jako modernistyczny dylemat emancypacji mieszczaństwa europejskiego. Dylematowi temu poświęcono tysiące wielojęzycznych pozycji bibliograficznych, odsyłam więc jedynie symbolicznie do znakomitej, polskojęzycznej pracy Krystyny Kłosińskiej, jako że w polskim kontekście dyskursu naukowego jest ona jedyną autorką akademickiego podręcznika krytyki feministycznej (por. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 70-73).

nego rodzaju specyficzności i zanim **zrzuca się z siebie wszystkie te wylinki**, natychmiast trzeba już z powrotem pędzić na dworzec, znowu jechać tutaj, będąc tutaj przez pięć dni zrzucić wszystkie [nazwa miejscowości – kod. A.K.] i [nazwa miejscowości – kod. A.K.], i [nazwa miejscowości – kod. A.K.], i **inne wylinki**, i te wszystkie **koszulki z siebie, węzowe skórki**, e... bardzo trudne. (...) (Kobieta 2012, wywiad).

Powyższa retoryka inicjacji kobiecej wprowadza do tej esencjalizującej tradycji zrównania kobiety z porządkiem natury kategorię „wysiłku emocjonalnego i utrzymania zdrowia psychicznego” jako stanu poprzedzającego świadomą reintegrację. Ta właśnie kategoria trudnego, inicjacyjnego „wysiłku” jest zapowiedzią wyboru estetyzującej „sztuki życia” jako codziennej „twórczości” i „aktorki”, i Marii: „artystki” z Gardzienic. Kobiecość tej opowieści wyraża się w przekroczeniu retoryki esencjalizmu ową kategorią „wyboru”. Obie kobiety, czerpiąc twórcze inspiracje z bycia częścią kobiecości „Wsi”, wybrały autoekspresję poprzez sztukę. Fakt, iż w obu przypadkach sztuka ta była antysystemowa, bo nielegitymizowana dyplomami, nadało jej intymistyczny, inicjacyjny charakter, korespondujący jednakże z kobiecym samowykluczeniem z systemów definicyjnych, sankcjonowanych przez oficjalne dyskursy społeczne. Eskapistycznie: ani „aktorka” alternatywna, ani „artystka” ze wsi Gardzienice nie uczestniczyły w lokalnym konflikcie społecznym na linii „Gardzienice”: „Teatr” *versus* Gardzienice: „Wieś”. Tak bowiem pracuje kobiecy eskapizm, transformujący symbolicznie brak kobiecej, realnej decyzyjności w estetyzację stylu życia. W planie społecznym tej reguły eskapizmu widać, że tam, gdzie jest jawna esencjalizacja i estetyzacja kobiecości, tam czai się też milczący brak systemu decyzyjności kobiet.

Figura indywidualnej intymizacji: proces społecznego utożsamienia

Figura dyskursu społecznego Gardzienic w „Gardzienicach” w jego kobiecym, indywidualnym i intymistycznym wydaniu, owocująca konstruktem symbolicznym Marii: Maryjki: Maryi, narodziła się w narracyjnych ramach sytuacji społecznej wywiadu, w którym „aktorka” wypowiadająca swe doświadczenie dokonała podwójnego utożsamienia z esencjalistycznie konceptualizowaną przez nią kobiecością. Podstawową płaszczyzną tego społecznego utożsamienia była płeć biologiczna: „aktorki”, „artystki” z Gardzienic oraz moja. Opowieść kreująca spektrum symbolicznej kobiecości ugruntowana została więc biologicznie jako *opowieść kobiety o kobiecości i wobec kobiety*. Kobiecość stanowiła w tym przypadku rudymენტarną oś utożsamienia w opowieści (por. niżej Schemat I. Kobiecość. Społeczne wymiary utożsamienia).

Wspólnym aspektem kobiecości, który zesencjalizowała „aktorka”: opowiadaczka jako kobiecy (dla niej samej, dla Marii: „artystki” oraz dla mnie: badaczki) stała się więc płeć biologiczna. W tym wymiarze najsilniejszej funkcjonalnej redukcji poddana była moja osoba, ponieważ funkcjonowałam w sytuacji społecznej przeprowadzania tego wywiadu (relacja werbalna i niewerbalna „aktorki” wobec mnie) przede wszystkim jako kobieta, a dopiero w dalszej kolejności jako jej rówieśniczka i badaczka. Maria: „artystka”, centrum opowieści w procesie utożsamienia wypowiedzanego przez „aktorkę”, funkcjonowała – poza esencjalistyczną podstawą płci biologicznej – na dwu konstruktywistycznych poziomach płci kulturowej jako „artystka” i jako „bogini”. Twórczość jako styl życia był w opowieści codziennym wymiarem utożsamienia z kreatywną kobiecością („aktorka” – „artystka”). Drugim aspektem genderowego utożsamienia okazało się aktywne doświadczenie osobistego *sacrum* bycia kobietą. W tym wymiarze Maria: Maryjka: Maryja stała się dla „aktorki” ucieleśnioną w realnej rzeczywistości wsi Gardzienice „boginią”, z którą „aktorka” identyfikowała symbolicznie swe doświadczenia biograficzne. Jak przedstawia to poniższa wizualizacja, proces społecznego utożsamienia „aktorki” był podstawową osią konstrukcyjną dla zwerbalizowania indywidualnej figury intymizacji kobiecego dyskursu Gardzienic w „Gardzienicach”, czyli internalizacji konfliktu społecznego na linii „Teatr” *versus* „Wies” w jego eskapistycznej intymizacji, zaś rudymmentarny wymiar tego procesu ufundowało esencjalistyczne rozumienie kobiecości. Ten rudymmentarny wymiar biologicznie pojmowanej kobiecości został nadbudowany zgenderowanymi aspektami kobiecej „twórczości” i „duchowości”. Diagnostuję tę sytuację społeczną jako empiryczny wskaźnik kobiecego stylu konfliktowej regresji. Inaczej mówiąc, co warto tu wypunktować raz jeszcze, brak zewnętrznej decyzyjności w realnym konflikcie społecznym powoduje, że zamknięcie na wrogą i zagrażającą konfliktowo przestrzeń publiczną skutkuje reaktywacją esencjalistycznej kobiecości oraz wtórnym wobec niej konstruowaniem symbolicznego świata intymizacji kobiecego doświadczenia. Rzecz by można metaforycznie: płeć biologiczna ucieczki od realnego konfliktu jest tu kobietą i płeć kulturowa symbolicznej aktywności konstruowania intymistycznych światów zastępczych (wobec braku owego realnego sprawstwa i decyzyjności) jest tu – również – kobietą. Rzeczywistość człowieka jest bowiem zawsze społeczna i jeśli nie może on jej realnie i decyzyjnie przekształcać, to jako mechanizm autointegracji pozostaje mu rzeźbienie własnych światów wewnętrznych, w których wymuszona społecznie bierność staje się mitologizowanym indywidualnie wyborem autokreacji.

Aspekt kobiecości	Maria	Opowiadaczka	Badaczka
płeć biologiczna	kobieta	kobieta	kobieta
twórczość	„artystka”	„aktorka”	
duchowość	bogini (Maryjka, Maryja)	poszukiwaczka <i>sacrum</i>	

Schemat I. Kobiecość. Społeczne wymiary utożsamienia (źródło: opracowanie własne)

„Święta Mario, łaskiś pełna” – struktura figury dyskursu (konteksty)

Ostatnia fraza opowieści o Marii: „artystce”, wypowiedziana przez „aktorkę” w wywiadzie, jest fragmentem chrześcijańskiej modlitwy *Ave Maria*, zwanej w Tradycji *Pozdrowieniem anielskim*. „Aktorka” owo modlitewne pozdrowienie kieruje jednak nie do katolickiej Matki Boskiej, a do zmarłej Marii: „artystki” z Gardzienic. To niezwykle przykład indywidualnej intymizacji dyskursu Gardzienic w „Gardzienicach”, wizualizujący ostatni element społecznego procesu werbalizacji, z którego wyłoniła się symboliczna figura Marii: Maryjki: Maryi, a więc wypowiedzianej przez „aktorkę” esencjalnej kobiety i konstruktywistycznie dopowiadanej „artystki” oraz osobistej patronki kobiecej duchowości mojej rozmówczyni. Figura ta możliwa była do identyfikacji jako analityczny i interpretacyjny fragment szerszego procesu społecznego, jakim jest ciągle żywy dyskurs Gardzienic i „Gardzienic”, „Wsi” i „Teatru” we wsi Gardzienice. Figura owa w przestrzeni narracyjnej opowieści posiada swą wewnętrzną strukturę symboliczną, wizualizującą dwukrotną transformację Marii w Maryjkę i Marii w Maryję. Łącznie obie te symboliczne metamorfozy manifestują pełny obraz biograficznego utożsamienia „aktorki” z „artystką”. Ważnym, bo najwcześniejszym chronologicznie (tak w porządku opowieści, jak i w gardzienickiej biografii „aktorki”) elementem tej struktury symbolicznej jest postrzeganie przez „aktorkę” realnej Marii jako obrazu „Wsi”: „domu”. W opowieści ową charakterystykę „domu” najpierw zyskuje właśnie wieś Gardzienice. „Ja po prostu tutaj [do Gardzienic – przyp. A.K.] przyjechałam, ... i... poczułam, że ja jestem w domu” – orzekła moja rozmówczyni. „Dom”: „Wieś” to także pierwszy realny dom wynajmowany przez „aktorów” z „Gardzienic” w Gardzienicach. Tak mówiła o nim „aktorka”, dodając również w dalszej części, że dom to „korzeń” dla „Teatru” i centrum „energii”:

Aktorka: (...) I w tym domu mieszkali właściwie wszyscy po kolei przez te trzydzieści pięć lat, łącznie ze Staniewskim i jego żoną, i... i... po kolei naprawdę wszyscy jakiś tam mieli epizod w tym domu, w związku z czym on jest naprawdę, ezoterycznie mówiąc, dosyć napakowany specyficzną energią. (...) (Kobieta 2012, wywiad).

Następnie kwantyfikator symboliczny „domu”: „Wsi” zostaje przeniesiony na pierwszy obraz Marii, a w porządku narracyjnym opowieści Maria okazuje się również „domem” i „korzeniem”, osobowym centrum kobiecości wsi Gardzienice. Tak scharakteryzowała ją „aktorka”:

Aktorka: (...) Niestety niedawno umarła najbliższa sąsiadka moja z tego domu [wynajmowanego przez „aktorkę” – przyp. A.K.] **pani Maria** [nazwisko – kod. A.K.], opowiadałam tobie wczoraj [badaczce – przyp. A.K.], **która była kompletnym korzeniem, ona urodziła się dokładnie w domu**, w którym przemieszkała całe życie. (...) (Kobieta 2012, wywiad).

Dom Marii: „artystki” był także centrum kobiecości i matczyność, gdyż po jego utracie w pożarze pozostała ona w nim wraz z matką, potem dom odbudowano i dożyła w nim aż do śmierci:

Aktorka: (...) Był tutaj [w Gardzienicach – przyp. A.K.] ogromny pożar przerażający, który zdecydował o kształcie dzisiejszym tej wioski, ponieważ konkretnie precedził domostwa, które tam się znajdowały bardzo gęsto. No i dom pani [nazwisko – kod. A.K.] spłonął doszczętnie oprócz pieca i komina. I ona została wraz z mamą na tym piecu i na tym kominie właściwie siedząc, i wokół tego komina i tego pieca z pomocą, podejrzewam, sąsiadów odbudowano dom, w którym ona przeżyła całe życie, z którego się wyszłizgnęła w listopadzie zeszłego roku. (...) (Kobieta 2012, wywiad).

W opowieści Maria jest zarazem metaforą i metonimią „Wsi”: „domu”. Dom to miejsce jej kreatywności, cała jego realna oraz symboliczna przestrzeń ucieleśniająca siłę i twórczą kobiecość:

Aktorka: (...) U niej [u Marii – przyp. A.K.] pokój wypełniały łóżka, poduszki pod sufit haftowane własnoręcznie, uszyte własnoręcznie. Pani Maria była artystką ludową, nie wiem, czy to można tak nazwać, czy to jest trafne, ona po prostu tworzyła, ona robiła masę rzeczy, malowała, malowała święte obrazy: Chrystusy, kościoły, malowała koniki polne, przeróżne rzeczy – co jej się nawinęło i co jej grało w duszy. No i w tym pokoju oprócz rzędów tych poduszek białych wykrochmalonych, cudownie wyprasowanych, zawsze czyściutkich, było mnóstwo kwiatów, które przez całą zimę kwitły, nie wiem, na skutek jakich czarów, kwitły posłusznie i **Matki Boskie, wszechobecne figury Matek błękitnych, dobrych, przyjmujących wszystkich pod swoje skrzydła**. No i widok zza okna, za oknem krowa należąca do sąsiadki. **Ale to jest po prostu właśnie ta Polska**. Ja kocham Wiesława Myślińskiego, to, co on napisał. Uwielbiam pływać w tym jego świecie, który on tworzy. I dla mnie to jest tutaj, takie rzeczy, które on tam pisze, to wszystko jest tutaj, ci ludzie dokładnie tacy, takie piece w domu kaflowe, kuchnie na których się gotuje i które grzeją, te krowy za

oknem i te kwiaty, ale takie wiejskie, swojskie, te białe firanki, te **Matki Boskie i te dzwony, no i majówka. Tutaj kobiety po prostu odstawiają taki obrzęd, taki rytuał w maju, rozstawiają sobie po prostu w świętym gaju – zawsze to się dzieje między drzewami – jest Matka Boska we wstążkach i kwiatkach no i one siedzą, i dla niej śpiewają, godzinami i to się niesie po polach. (...)** (Kobieta 2012, wywiad).

Tak wypowiedziana kobiecość Marii jest jednocześnie kobiecością „Wsi”, w której uczestniczą inne gardzienickie kobiety, śpiewając „majówki”, czyli nabożeństwa katolickie odprawiane na cześć Najświętszej Marii Panny w miesiącu maju¹⁶. „Aktorka” postrzega owe śpiewy jako gardzienicki „rytuał”, „obrzęd” i celebrację kobiecości kobiet ku czci kobiecości Matki Boskiej, będącej tu dla niej lokalną boginią kobiet („święty gaj”). Ten kontekst opowieści o Marii odsłania symboliczną ramę biograficznej identyfikacji „aktorki” z „artystką” z Gardzienic. Maria jest figurą symboliczną wcielonej kobiecości i jako taka bogini kobiecości wszystkich twórczych kobiet staje się znakiem ich autokreacji. Warto przy tym zwrócić uwagę, że dom Marii to wręcz świątynia „Matek Boskich” – „matek błękitnych”, którym cześć oddają kobiety w „majówkach”, a za oknem stojąca krowa dopełnia narracji o „Indiach w Gardzienicach”. Maria i jej dom w opowieści emanują kreatywną kobiecością „Wsi” i manifestują się życiową siłą kobiet gardzienickich. W tej estetyzacji doświadczenia „aktorka” odnajduje zrealizowane *sacrum* swej kreatywnej kobiecości, zapośredniczone także o jej wrażliwość literacką (twórczość Wiesława Myśliwskiego). Co interesujące: holistyczne, panteistyczne i monistyczne doświadczenie „Wsi” i jej kobiecości postrzegane jest przez „aktorkę” jako najwyższy wymiar patriotyzmu, pobrzmiewający charakterystyczną i znaną frazą z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. „Aktorka” o osobistej mitologii kobiecości „Wsi” (o Gardzienicach i o Marii: „artystce” z Gardzienic zarazem) powiedziała przecież **„ale to jest po prostu właśnie ta Polska”**, zaś w *Weselu* Wyspiańskiego (i to w dialogu najbardziej chyba kanonicznym dla polskojęzycznego uniwersum symbolicznego mitologizacji wsi) Poeta i Panna Młoda („kobieta”: „wieś”, zesencjalizowana przez Poetę kobiecość, czyli wyrazicielka owej kobiecej „prawdy serca”) mówią o „sercu” i „polskości”, wizualizując je przy użyciu ciała Panny Młodej. Estetyzujący Poeta werbalizuje przecież kobiecość „wsi”, metaforyzując ją cielesnością kobiety, bo ową „Polskę” wypowiada Jagusia, dotykając, po sugestii takiego oto symbolicznego gestu Poety, własnej piersi:

¹⁶ J. Kamocki, J. Kubiena, *Polski rok obrzędowy*, Kraków 2008, s. 163-164.

POETA

Po całym świecie
możesz szukać Polski, panno młoda,
i nigdzie jej nie najdziecie.

PANNA MŁODA

To może i szukać szkoda.

POETA

A jest jedna klatka –
o, niech tak Jagusia przymknie
rękę pod pierś.

PANNA MŁODA

To zakładka
gorseta, zeszyta trochę przyciaśnie.

POETA

– – – A tam puka?

PANNA MŁODA

I cóż za tako nauka?
Serce – ! – ?

POETA

A to Polska właśnie.
(Akt III, scena 16)¹⁷

Jak widać, estetyzacja kobiecości „wsi” idzie w parze z jej z korporalizacją i esencjalizacją.

Od Marii do Maryjki – duchowość i twórczość. Akt pierwszy (bogini)

Maria, realna kobieta ze wsi Gardzienice, w opowieści „aktorki” staje się boginią. Bogini ta jest kapłanką kobiecości: odprawia własne „msze”, śpiewa dla siebie samej pieśni maryjne, uczestniczy w gardzienickim, kobiecym kulcie Maryjki¹⁸, a jednocześnie jest ona ucieleśnieniem lokalnych „Indii”.

¹⁷ S. Wyspiański, *Wesele*, [w:] *idem, Dzieła zebrane*, t. 4, red. zespołowa pod kierownictwem L. Płoszewskiego, Kraków 1958, s. 189-190 (podkreślenie w cytacie moje – A.K.).

¹⁸ Swoiesty, ciągle i współcześnie żywy kult Maryjki: bogini na terenie wsi Gardzienice wymaga oddzielnego opracowania (szczegółowych, pogłębionych i empirycznych badań terenowych). W tym miejscu nadmienię tylko, że jest to (według moich własnych obserwacji) interesujący przejaw lokalnego, wiejskiego wydania sensualnej mariologii bez teologicznej chrystologii. Maryjka jest tu boginią niejako bez hierarchicznego kontekstu Kościoła katolickiego. Kobiety, w kobiecym gronie, śpiewają katolickie pieśni maryjne, niekiedy także pieśni na melodię pieśni

Wszystkie te charakterystyki, cytowane tu uprzednio w mottach, akcentują aktywność jako podstawową konstrukcję jej kobiecości. W intymnym świecie sztuki życia realna Maria sama jest Maryjką: boginią w błękitnych szatach i autorką prywatnych dzieł sztuki, które w jej domu oglądają prawie wyłącznie kobiety. Jej sztuka to sztuka życia duchowego, w którym czy to obraz, czy haft, czy pieśń są skierowane przede wszystkim do jej własnej kobiecości. Warto zwrócić uwagę, że „aktorka”, relacjonując obraz Marii jako Maryjki: bogini, podkreśla jej kreatywny, oryginalny aspekt bycia kobietą, gdyż odbiega on od symbolicznego stereotypu kobiety jako „wtrótności, pasywności i chaosu”¹⁹, determinującego polskojęzyczne uniwersum kulturowe. Życie Marii: Maryjki jest komunikowaniem sobie samej własnej kobiecości bez konieczności konfrontacji ze społecznym porządkiem „Wsi”, a podstawową formułą tego życia pozostaje sztuka autokreacji ukierunkowanej na swój własny odbiór. Tak właśnie – jako figurę kobiecej pełni – postrzega Marię „aktorka”. Maria to Maryjka, autosakralizująca się bogini, „ikona kompletna” i „samoubóstwienie”:

Aktorka: (...) Pani Maria z tym radykiem w okoleniu kwiatów, które w późniejszym etapie jej życia stały się sensem dla niej i ona stanowiła, sama Marią będąc, ubierając się zawsze na błękitno – kolor który kochała, po prostu w okoleniu tych kwiatów żywych, plastikowych, tych pieśni, to była jakaś **ikona kompletna**. (...) (Kobieta 2012, wywiad).

maryjnych ze słowami ich własnego autorstwa. Spotykają się przy wiejskich kapliczkach Maryi, które same odnawiają, przystrajają kwiatami i celebrować w kobiecej wspólnocie. Przestrzenie te, kapliczki z ławeczkami, stanowią ich swoisty intymistyczny wyłom kobiecy w wiejskiej przestrzeni publicznej. Jest to przestrzeń symbolicznej celebracji kobiecości, a Maryję w tej celebrze nazywają one Maryjką, czasem wręcz boginią. Towarzyszy temu atmosfera kobiecej przyjaźni.

¹⁹ Por. hasło *Kobieta* autorstwa Władysława Kopalińskiego: „Kobieta jest wcieleniem zasady negatywnej, pasywnej; symbolizuje Chaos, nieład; niezgodę; Księżyc; podświadomość; różnorodność; czystość, płodność, Ziemię, Matkę-Ziemię, matkę, macierzyństwo, miłość, opiekę; piękno; moralność, cnotę; pokusę, cudzołóstwo, rozpustę, intrygi, chytrą, kłamstwo; stałość; królestwo, naród, państwo, miasto, okręt; bałwochwalstwo; Kościół, wyrocznie; ekstazę; niepewność; niebezpieczeństwo; okrucieństwo; krańcowość, wielomówność”. (W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 143). W przytoczonym zestawieniu uwidacznia się charakterystyczna, stała ambiwalencja kulturowego wartościowania kobiecości: z jednej strony podkreślająca wtrótną, negatywną tożsamość kobiety, z drugiej równie negatywnie wartościującą jej aktywne aspekty („rozpusta”, „intrygi”, „chytrą” etc.). W opowieści „aktorki” element androcentrycznej ambiwalencji kobiety nie występuje i Maria: Maryjka jest wyłącznie kreatywną, aktywną i wspierającą kobiecością, z którą „aktorka” się utożsamia. Jako przykłady kompendiów (słowników) symboli wybrałam prace Władysława Kopalińskiego, gdyż osadzone są one silnie w polskojęzycznym uniwersum językowo-kulturowym i dlatego uznaję je za adekwatne w polskim kontekście materiału terenowego, który prezentuję (adekwatnie dla polskojęzycznego materiału terenowego, reprodukuja one polskie stereotypy symboliczne krążące w dyskursach).

Dla „aktorki” Maria to bogini kobiecej duchowości i twórczości. Jej codzienność była niezwykłym, inspirującym świętem sztuki adresowanej *ad se ipsum*. Opowieść prezentowana w analizowanym wywiadzie nie jest tylko metaforą, gdyż funkcja autoekspresji faktycznie była podstawową funkcją życiową Marii. Podczas moich wielokrotnych odwiedzin w jej domu (luty-maj 2011) zwróciłam uwagę, że estetyzacja jej przestrzeni życiowej (ciągłe dekorowanie domu kwiatami i eksponowanie prac jej autorstwa) oraz jej własny wizerunek stanowiły podstawowe zajęcia jej codzienności. Za każdym razem, kiedy do niej przychodziłam (na jej zaproszenie, bezterminowe i już bez konkretnej zapowiedzi), witała mnie opowieścią o którejś z jej prac. Maria posiadała także kilkadziesiąt różnych chust i apaszek, fartuchów i innych elementów codziennej garderoby, które starannie dobierała. Jej sposób bycia przywodził na myśl swoistą autokontemplację, ukierunkowaną jednak na interlokutorkę, gdyż to głównie kobiety odwiedzały ją w domu. Pamiętam, że kiedy pojawiłam się u niej pewnego dnia, najpierw bardzo dokładnie oglądała moje włosy, wręcz diagnozowała wzrokowo ich fizyczną strukturę, a następnie przyniosła mi jeden z wizerunków Jezusa Chrystusa, który sama namalowała, i orzekła, iż moje włosy „dobre by były dla Niego” (notatki terenowe: 21 lutego 2011). Innym razem Maria zażyczyła sobie, żebym „coś zaśpiewała”, i była niezwykle usatysfakcjonowana, że wykonałam jej prośbę (notatki terenowe: 26 lutego 2011 roku). Ten specyficzny sposób bycia Marii, znany mi z autopsji, w opowieści „aktorki” spowodował, że ów codzienny styl komunikacji „artystki” z Gardzienic wykreował niezwykle performans kobiecości wyłączonej z przestrzeni publicznej i aktualizującej swe wszystkie twórcze potencjały w intymistycznej przestrzeni kreatywnej kobiecości. Maria jako osoba ludzka była dla kobiet z „Gardzienic” ucieczką od stresogennej codzienności „Teatru”. W niej odnajdywały one esencjalną, kobiecą siłę tworzenia. W wielu rozmowach z „aktorkami” Maria była po prostu zrealizowanym ideałem estetyzacji sztuki życia i swoiste „pielgrzymowanie” do samotnej chatki Marii przybierało niekiedy charakter parareligijnej peregrynacji do metaforycznych źródeł kobiecości. Samotna duchowość i twórczość Marii inspirowała kobiety do refleksji nad własną kobiecością i w tym sensie Maria: bogini była osobowym, inicjacyjnym centrum wsi Gardzienice dla wielu „aktorek”. Zwróciłam także uwagę, że żadna z moich rozmówczyń (innych niż „aktorka”), wspominając o Marii, nigdy nie użyła w odniesieniu do niej deminutywnego określenia „boginka”²⁰, zawsze mowa była o „bogini”. „Aktorka”, której opowieść przy-

²⁰ Co interesujące, w polskojęzycznym uniwersum symbolicznym forma „boginka” (deminutywna forma od „bogini”) wprowadza zawsze ambiwalentny aspekt „bogini”, co udało się

taczam, była bowiem tylko jedną z wielu rozmówczyń Marii, dla których ucieleśniała ona esencjalistycznie pojmowaną, twórczą siłę kobiecości. Także i kobiety ze wsi Gardzienice wspomniały w wielu swobodnych rozmowach ze mną, że Maria corocznie organizowała dla nich specjalne uroczystości „na imieniny”, w trakcie których kobiecym spotkaniom towarzyszyły „śmiejchy i nalewki”. Cały ten obraz Marii wykreował jej mitologizacyjny dyskurs twórczej duchowości kobiety, która żyjąc poza wiejskim światem, ucieleśniała ową „czystą, esencjalną kobiecość kreacji”, jak to ujęła „aktorka” w wywiadzie ze mną. Tęsknota do takiego świata afirmacyjnej kobiecości dla kobiecości i na wyłączność kobiet wypełnia tę kobiecą figurę dyskursu Gardzienic w „Gardzienicach”. Teatr tej kobiecej intymistyki stał się w owej kobiecej figurze konfliktowego dyskursu społecznego Gardzienic i „Gardzienic” wytechnieniem od „Teatru”, „Wsi” i ucieczką od traum realnych biografii.

Od Marii do Maryi – wniebowstąpienie i odcieśnienie. Akt drugi („apokryf”)

Drugim finalnym składnikiem figury dyskursu Gardzienic w „Gardzienicach”, czyli dynamicznym elementem symbolicznej figury Marii: Maryjki: Maryi, jest jej druga metamorfoza, a więc Maria: Maryja, ostatni etap symbolicznej biografii Marii: „artystki” z Gardzienic. W opowieści „aktorki” transformacja Marii w Maryję przybiera postać symptomatycznego, ustnego „apokryfu”²¹ o przemianie „artystki” we wniebowstępującą Marię, czyli Maryję:

dobrze uchwycić Władysławowi Kopalińskiemu. W haśle słownikowym *Boginka* diagnozuje on następująco tę tradycję symbolizacji: „Boginka, bogunka, mamuna, dziwożona, *mit. słow.* nazwa demonów wodnych (wodnic, rusałek), leśnych i polnych, szpetnych i mściwych, ponętnych i kusicielskich” (Kopaliński 2003: 117). Warto zwrócić uwagę, że powyższe: ambiwalentne aspekty „boginki” („szpetność”, „mściwość”, „ponętność” i „kusicielskość”) są kategoriami relacji ukierunkowanymi na rywalizację kobiet o uwagę mężczyzn. Inaczej mówiąc: jeśli w opisywanym przypadku Marii jako bogini zaakcentować jej kobiecość ukierunkowaną autotelicznie na kobiecość własną i kobiecość innych kobiet, bez jej odbioru przez mężczyzn i oceny przez męskie wspólnoty, zrozumiałym stanie się dostrzeganie wyłącznie jej pozytywnego wizerunku przez „aktorkę” wypowiadającą opowieść. W tym sensie Maria jest tu boginią kobiecości, autoteliczną i samowrotną siłą kreacji dostępnej wszystkim kobietom.

²¹ Pojęcia „apokryf” używam w jego szerokim znaczeniu, mając tu na myśli swoisty antykanon dla dominujących dyskursów społecznych, symboliczny „tekst ukryty”, a w tym przypadku relację ukrytą po dwakroć, bo to gardzienicka opowieść istniejąca wyłącznie w ustnym, intymistycznym przekazie, do którego dotarłam. Opowieść „aktorki” prezentująca przemianę Marii w Maryję: „święty obraz” jest, według mnie, apokryfem kobiecości, ukrytym w lokalnym konflikcie społecznym na linii „Teatr” – „Wieś”. Traktując całą opowieść w ramach wywiadu jako pełnoprawny tekst kultury, w omówieniu jej fragmentu o Marii: Maryi, przyjmuję literaturoznawczą definicję apokryfu sformułowaną przez Marię Adamczyk: „Termin «apokryf» (z gr. *apókryphos*, od czasownika *apokrypto* – ukrywać) oznacza tekst, księgę ukrytą, schowaną, usuniętą, tajemną, niezrozumiałą czy niewiadomego pochodzenia”. Por. M. Adamczyk, *Apokryf*, [w:] *Słownik literatury staropolskiej*, red. T. Michałowska, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002, s. 46.

„święty obraz”. Przytoczę raz jeszcze *in extenso* obraz wniebowstąpienia Marii: Maryi, by wyodrębnić jego dwa kluczowe filary:

Kobieta: (...) Historię o pani Marii, bo warto. Pani [imię i nazwisko – kod. A.K.] w maju zeszłego roku zaczęła się robić półprzezroczysta pomalutku. To wszystko odbywało się w atmosferze niezwykle pięknej sielanki: właśnie te majowe niedziele precudownie okraszone słońcem, spokojem, brzęczącymi owadami ponad łąką, nad którą ona mieszkała. Siedząc na krzeselku przed swoim domem, widząc tę łąkę, oglądając każdego dnia, **ona zaczęła robić się przezroczysta i to, my już instynktownie czuliśmy, że ona umiera**, ale ona była tak cudownie rozkochana i zachwycona tym stanem, że to było coś bardzo natchnionego i bardzo napawającego bezpieczeństwem. I nie zapomnę tego **obrazu, kiedy ona ubrana w błękitny fartuch w ogromne białe grochy szła przez łąkę w blasku słońca, przez łąkę przekwitniętych dmuchawców – białych kulek puchatych, puszystych jak te grochy na tym jej błękitnym fartuchu, z błękitem nieba ponad nią i z tym puchem siwych włosów ściętych na mniszka. I ja, patrząc na nią, zdałam sobie sprawę, że ona, ta Maria idąca przez łąkę tych dmuchawców, latawców, wiatrów, ona idzie do nieba, ona jest już przezroczysta, ona jest błękitna, ona jest już leciutka jak ten mniszek lekarski. I ona szła przez tę łąkę w stronę mojego domu, mniszki przed... przed jej stopami ulatywały do nieba i leciały, i ona szła tak lekko, tak pięknie, taka szczęśliwa, rozpuszczając się w poranku tej majowej niedzieli. To był absolutnie święty obraz, Święta Mario, łaski pełna.** (...) (Kobieta 2012, wywiad).

Pierwszym filarem owego „apokryfu” Marii wniebowstępującej jest charakterystyczny spektakl jej spokojnego, „sielankowego”, intymistycznego umierania. Umieranie to okazuje się jej cielesnym zanikaniem, stopniowym *odcieleśnianiem ciała* realnej kobiety²² na rzecz bezcielesnego przebóstwienia w obraz „Świętej”, „łaski pełnej Maryi”. Jak to zostało wypowiedziane w opowieści: Maria „robi się przezroczysta”, niejako nie traci tu więc kobiecego, ziemskiego ciała, tylko stopniowo znika, blaknąc w słońcu majowej łąki. Nawet jej umieranie uobecnia w oczach „aktorki” artystowskie dzieło sztuki życia, stając się kobiecą *ars moriendi*. To umieranie jest pełnią i spokojem, samozachwytem,

²² Oddzielnym zagadnieniem szczegółowym jest swoiście wyparta i symbolicznie zaprzeczona cielesność Marii: „artystki” z Gardzienic, którą werbalizuje w opowieści „aktorka” z „Gardzienic”. Maria zarówno jako Maryjka, jak i jako Maryja jawi się przecież w przytoczonej opowieści *de facto* jako kobieta bez fizycznego ciała. Ten głęboki problem artystowskiego zaprzeczania kobiecej cielesności w gardzienickiej opowieści zasługuje na odrębne opracowanie i pogłębioną interpretację. Kobiece cielesność i jej tekstowe reprezentacje stanowią kluczowe zagadnienia dla refleksji w ramach tak zwanego feminizmu korporalnego, akcentującego wskaźnikowość kulturowego statusu kobiecego ciała jako rewersu społecznych dyskursów społecznego opresjonowania i autorepresjonowania się kobiet (por. m.in. E. Hyży, *Kobieta. Ciało. Tożsamość. Teorie podmiotu w filozofii feministycznej końca XX wieku*, Kraków 2003, *passim*).

cielesnym rozplynięciem się i rozpuszczeniem w przestrzeni i kobiecej naturze majowej łąki. W szerokiej perspektywie długiego trwania autokontemplacyjna przemiana ciała w kwiat przywodzi na myśl inicjacyjny wymiar mitu Narcyza²³, choć w tym przypadku mowa o mniszku lekarskim. Niemniej jednak schemat przemiany doczesnego ciała człowieka w wiecznie odradzający się kwiat jest wspólny i sygnuje on zawsze społeczny dyskurs estetycznego samowykluczenia przebóstwionego mitycznie bohatera. W tym sensie ów narcyzm samowykluczenia w sztuce autokontemplacji sygnuje śmierć społeczną jednostki żyjącej w ekskluzywnej relacji własnych praktyk estetycznych.

Drugim filarem owego gardzienickiego „apokryfu” Marii: Maryi jest „święty obraz” jej wniebowstąpienia. Maria, w błękitie i bieli, w błękitnym fartuchu w białe grochy, staje się w synestezyjnej wyobraźni „aktorki” jednocześnie mniszkiem lekarskim i wniebowstępującą Matką Boską. Obraz mniszka lekarskiego w jego ostatniej fazie cyklu rozwojowego, a więc w momencie, gdy białe kule rozsypują się pod wpływem wiatru, to swoista figura kobiecej pełni Marii: „artystki”, wszak roztrącana przez wiatr biała kula to zbiornik nasion rośliny, a więc jej śmierć jest także początkiem życia dla nowych roślin. Biała kula niesiona wiatrem, rozpadając się, rozplemnia życie nowych mniszków. „Maria”, istota „leciutka jak mniszek lekarski” sama jest więc rozpadającym się ciałem rośliny, a zarazem domyślnym pomnożeniem kreacji. „Aktorka” wypowiada w opowieści jej inicjacyjny fantazmat pełni: „I ja, patrząc na nią, zdałam sobie sprawę, że ona, ta Maria idąca przez łąkę tych dmuchawców, latawców, wiatrów, ona idzie do nieba, ona jest już przezroczysta, ona jest błękitna, ona jest już leciutka jak ten mniszek lekarski”. Metaforyczna postać Marii jako dojrzałego mniszka lekarskiego, unoszonego wiatrem, jawi się w tym imaginacyjnym obrazie (a zarazem i relacji z rzeczywistego, biograficznego doświadczenia „aktorki”) jako metonimia przemiany kwiatu w puch, rozpadu kwiatu w życiodajne nasiona dla nowych roślin, to zaś jest tu metonimią fizycznej śmierci Marii. Maria, jak już wspomniałam, „rozpuszcza się” przecież w majowej, kobieco-kwietnej życiodajności wiejskiej łąki. Co interesujące, w tym imaginacyjno-apokryficznym obrazie pojawia się najpierw popkulturowy kryptocytat z popowego przeboju lat osiemdziesiątych, czyli utworu *Dmuchawce, latawce, wiatr* w wykonaniu Urszuli²⁴, a dopiero potem następuje puenta

²³ Na temat inicjacyjnej tradycji odczytywania mitu Narcyza pisze T. Sikora, *EUOI. Studia z symbolizmu i metaforyzacji katoptrycznej*, Kraków 2004, s. 186-200.

²⁴ *Dmuchawce, latawce, wiatr*, słowa Marek Dutkiewicz, muzyka Romuald Lipko, wykonanie Urszula (1983). Porównując słowa tego przeboju lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku i konstrukcję symboliczną opowieści „aktorki”, zwróciłam uwagę na następujące podobieństwa pomiędzy słowami utworu i opowieści „aktorki”: 1. relacje tworzone z punktu widzenia doświadczeń kobiety; 2. obraz inicjacyjnej łąki (wraz z dojrzałymi, białym dmuchawcami); 3. w obu przypadkach

w postaci Marii: Maryi, przywołania owego „świętego obrazu”, dopowiedzianego ostatecznie modlitwą *Ave Maria*. Co jeszcze bardziej interesujące, w owym gardzienickim „apokryfie” Marii: Maryi, Maria wbrew katolickiemu dogmatowi nie dostępuje łaski wniebowzięcia, a samodzielnie, idąc przez łąkę na własnych nogach, wniebowstępuje. To istotne przekształcenie symboliczne, gdyż w tym wydaniu Maria: Maryja jest aktywną, ziemską kobiecością wniebowstępującą, w przeciwieństwie do pasywności²⁵ katolickiej Matki Boskiej, która jedynie dostępuje owego wniebowzięcia. Katolicki dogmat o Najświętszej Marii Pannie, mówiący o *Królowej Nieba, Jej Zaśnięciu i Wniebowzięciu*, pochodzi z 1950 roku i tak oto współczesna mariologia objaśnia jego eklezjologicznie przesłanie:

[...] [Wydanie tego dogmatu nastąpiło] w dniu 1 listopada 1950 roku [w] bulli papieskiej *Munificentissimus Deus*. W pełnym powagi tekście, noszącym pieczęć nieomyślności papieskiej zadekretowanej na Soborze Watykańskim Pierwszym, wiara we wniebowzięcie Maryi Dziewicy, od dawna uznawana za prawdziwą wśród wiernych i teologów, została promulgowana jako dogmat Kościoła Rzymskokatolickiego przez papieża Piusa XII: *Niepokalana Matka Boga, Maryja zawsze Dziewica [semper Virgo], po zakończeniu życia z duszą i ciałem została wzięta do chwały niebieskiej*²⁶.

W gardzienickiej opowieści rodzi się spontaniczny kobiecy „apokryf” aktywnej, samostanowiącej o własnym akcie umierania Marii: Maryi. Wspólnym polem dla opowieści „aktorki” i katolickiej ortodoksji jest niejako monistyczna wizja „duszy i ciała” Marii: Maryi, wraz z którymi wprost z ziemi trafia ona do nieba. W opowieści ta droga do nieba odbyta jest w pełnej świadomości, bez zaśnięcia i bez łaski Boga. Maria, wraz z białymi kulami dojrziałych mniszków, po prostu rozpuszcza się w łące i tak idzie do nieba. Gardzienicki „apokryf” powstał poza ortodoksją Kościoła katolickiego, w którym „aktorka” nie uczestniczy, jednak paradoksalnie jej opowieść również reprodukuje swoiste odcielesnienie kobiety dostępującej nieba. Ubóstwiona kobiecość wyrzeka się i tu swej cielesności.

„kobieta idzie po niebie”, a „świat z betonu jest daleko”. Reasumując: obraz łąki jako inicjacyjnej kobiecości jest wspólny dla obu werbalizacji, tak w popkulturowym tekście utworu, jak w owym „apokryfie”.

²⁵ Na gruncie teologii katolickiej „pasywność” jest paradoksalnie mistyczną aktywnością, gotowością „przyjmowania daru” tak przez Najświętszą Marię Pannę, jak i przez mające ją naśladować kobiety. Jest ona traktowana jako esencjalna charakterystyka kobiecości w Boskim Planie Stworzenia, nie używa się więc w żadnym kontekście świeckiego pojęcia pasywności, nazywając tę postawę teologicznie: kobiecą „receptywnością”. Por. J. Kupczak, *Teologiczna semantyka płci*, Kraków 2013, s. 55-119.

²⁶ J. Pelikan, *Maryja przez wieki*, przeł. J. Pocij, Kraków 2012, s. 187-188 (uzupełnienia – A.K.).

Mowa zastępcza: indywidualna figura lokalnego konfliktu społecznego (konkluzja)

Figura intymizacji Gardzienic w kobiecym dyskursie „Gardzienic” w analizowanej opowieści „aktorki” z „Gardzienic” ukształtowana jest przez intymistyczne doświadczenie realnej i symbolicznej biografii Marii: „artystki” z Gardzienic. Maria staje się w tej opowieści boginią Maryjką i Matką Boską, uosabia kobiecość „Wsi”. Opowieść o Marii: Maryjce: Maryi stanowi przykład kobiecej autokreacji jako sposobu eskapizmu społecznego w obliczu lokalnego konfliktu na linii „Teatr”–„Wieś”, na który żadna z kobiet nie miała realnego wpływu. Sposobem na artystyczny rozwój obok tego konfliktu (ale także i innych konfliktogennych jakości społecznych), czyli wspólną płaszczyzną dla utożsamienia się „aktorki” z „artystką” była specyficzna duchowość kobieca, życie sztuką i autokreacją. Rzec by można: wobec braku sprawstwa i wpływu na zewnętrzny, realny świat społeczny, kobiety zbudowały swój wewnętrzny, imaginacyjny świat społeczny. Ten świat społeczny poprzez negację zewnętrznych reguł gry konfliktowej odsłania przed badaczem społecznym niezaspokojone potrzeby pełnej samorealizacji kobiet: pragnienie estetycznej ekspresji, docenianie ich jako holistyczny sposób na życie, poszanowanie dla ich codziennego procesu twórczego oraz szereg innych jakości kobiecych, wykluczonych ze spektrum konfliktu gardzienickiego. Ujmując rzecz szerzej – jest to aktywne poszukiwanie zestawu wartości kobiecego tworzenia, niemożliwych do harmonijnej realizacji w lokalnej społeczności. Sztuka tej kobiecej autoafirmacji obrazowana jest w opowieści jako autokontemplacja i autokreacja utożsamiana z rozwojem duchowym poprzez twórczość. Ta estetyczna miniaturyzacja przestrzeni życiowej kobiet jest też sposobem na asekuracyjne samowykluczenie, doświadczane przez kobiety w systemach hierarchicznych męskiej władzy. Kobiety, wobec braku decyzyjności i sprawstwa, ulegają samopomniejszaniu, chowają się w mikroświatach intymistycznych autokreacji i zanikają społecznie, wypchnięte z przestrzeni publicznej konfliktu. Za Krystyną Kłosińską trzeba by tu stwierdzić, że kobiety w swej mowie zastępczej autokreacji i estetyzacji stylów życia ucieczkowo „czytają i piszą kulturę miniaturami”²⁷. Ten stary schemat kulturowy eskapizmu estetycznego zaistniał także w analizowanej opowieści. Zaistniał tu jednak progresywnie.

Poprzez ową progresywność rozumiem skoncentrowanie tegoż estetycznego samowykluczenia społecznego, tak widocznego w biografii Marii z Gardzienic, poprzez ukierunkowanie go na jej samorozwój, aktywność twórczą niebędącą celowym i czekającym na odpowiedź komunikatem do społeczeństwa, lecz autokomunikacją jej autotelicznej wartości jako swoistego,

²⁷ Por. K. Kłosińska, *Miniatury. Czytanie i pisanie „kobiece”*, Katowice 2006, *passim*.

artystowskiego zrównania życia i sztuki. Maria: „artystka”, symbolicznie wypisując się z androcentrycznych łańdów „Wsi”, rodziny i konfliktu z „Teatrem”, zbudowała wyraziście pozytywną tożsamość kobiecą i udało jej się stworzyć maksymalnie feminocentryczny świat społeczny²⁸, enklawę przyjazną i otwartą dla kobiet. Dlatego właśnie „aktorki” z Gardzienic i kobiety z Gardzienic tak łatwo utożsamiały się idealizacyjnie z siłą jej kobiecości. Maria wypracowała swój własny model emocjonalności i kreatywności w ramach relacji interpersonalnych, afirmujący kobiecość i maksymalizujący kobiece jakości jej własnej indywidualności oraz pragnienie kobiecej wspólnoty. Jej artystowski gest *wycięcia się* z porządków światów społecznych innych niż jej własna wizja intymistycznej mikrospołeczności kobiet maksymalizował, powtórzę tu raz jeszcze, feminocentryczność kobiecej kreacji. Maria była enklawą kobiecości dla kobiet i w owym getcie gardzienickiej kobiecości kobiety odnajdywały azyl dla swych niezrealizowanych na zewnątrz potrzeb: kobiecej duchowości (akceptującej i synkretycznej, inkluzywnej dla religijnych i ateistycznych postaw kobiet), kobiecej kreatywności życia codziennego i kobiecej sztuki szczególnie doświadczania, wpisanego w kobiecy wymiar „Wsi”. Wprawdzie w tej „świętyni kobiecości” świat społecznego konfliktu został przemilczany, ale jednak uwaga skupiona była na jego odbiorczyniach, nie na zewnętrznych kryteriach maskulinizacji konfliktu „Teatru” i „Wsi”.

Gdy poszukiwałam syntetycznej formuły określenia fenomenu Marii: „artystki”, przyszło mi na myśl nazwanie jej – poprzez radykalny i znaczący kontrast – progresywną i pozytywną, współczesną *Nową Marią Komornicką* „Gardzienic” i Gardzienic. W przeciwieństwie bowiem do modernistycznej poetki Marii Komornickiej *vel* Piotra Własta, czyli biologicznej kobiety-poetki, która przybierając męski gender, usiłowała zaprzeczyć patriarchalnym regułom bycia artystką, Maria z Gardzienic po prostu odeszła ze świata opresywności tych reguł, tworząc własne reguły, własne światy i celebrując tak własną kobiecość. Izabela Filipiak, autorka monumentalnej pracy o fenomenie Marii Komornickiej, zatytułowanej *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*²⁹ wnikliwie zwróciła uwagę na rangę konstruktywistycznego gestu poetki przywdziewającej męską garderobę, aby zaprotestować przeciwko wykluczaniu kobiet z publikacyjnego rynku literatury. Filipiak pisze więc o „ironii”, „fiksacji na patriarchacie”, „performatywności płci” Marii Komornickiej *vel* Piotra Własta. Tak bowiem wyglądał konstruktywistyczny eskapizm

²⁸ Ten feminocentryzm jest niezwykle „ekofeministyczny” w swej wymowie, kreuje on bowiem ekologię kobiecości. O projektach ekofeministycznych pisze M. Jakubczak, *Relacje kobieta-natura w debacie ekofeministycznej*, [w:] *Gender. Konteksty*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2004, s. 27-40.

²⁹ I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2006.

z nieprzyjawnego dla twórczości kobiet świata społecznego patriarchy. Maria z Gardzienic, którą nazywam tu *Nową Marią Komornicką*, wybrała esencjalistyczną ucieczkę w kobiecość. W biologicznej kobiecości ulokowała ona swoje nadzieje na wspólnotę kobiet, na kobiecą twórczość i kobiece doświadczanie sił natury. Nie było w tej autokreacji poży i ironii. Jakkolwiek trudno mi przełożyć na dyskursywny tekst doświadczenia codziennej autentyczności Marii, twierdząc, że była ona swoistą, symboliczną „kapłanką” własnej i cudzej kobiecości. Nie było w niej śladu frustracji, pomimo dojmującego faktu, iż sztuka, którą tworzyła, nie doczekała się nadal należnego jej miejsca na polskim rynku sztuki ludowej, choć i ramy ludowości są w niej zdecydowanie przekroczone. Nie było w Marii także żalu z powodu wielokrotnych wykluczeń społecznych, będących konsekwencją jej artystowskiego stylu życia. Niejednokrotnie w osobistych kontaktach z nią miałam nieodparte wrażenie, że jest to osoba maksymalnie spełniona i niezależna od wszystkich możliwych systemów ocen społecznych. W przeciwieństwie do Marii Komornickiej *vel* Piotra Własta, owa gardzienicka *Nowa Maria Komornicka* żyła na co dzień esencjalną radością z bycia esencjalną kobietą. Być może było to jednak złudzenie, zarówno moje, jak i wielu, wielu innych kobiet z „Gardzienic” i Gardzienic. Być może zgoda na rezygnację z aspiracji życiowych i artystycznych Marii następowała stopniowo przez całe jej życie. Faktem społecznym są tutaj jedynie kobiece doświadczenia kobiecości Marii, które podzielały jednogłośnie wszystkie moje rozmówczynie, ponieważ dla nich Maria była po prostu kobiecością bez innych niż kobiece reguł tworzenia. Taki jej obraz wyłania się także z opowieści „aktorki” z „Gardzienic”. Jej Maria z Gardzienic to „artystka”, „święta”, Maryjka i Maryja, wcielona matczyność tej „Wsi”.

Figura Marii: Maryjki: Maryi w strumieniu dyskursu Gardzienic w „Gardzienicach” jest symboliczną mową zastępczą wobec milczenia „aktorki” o konflikcie na linii „Teatr” – „Wież”. Ta mowa wykwiła estetycznym dziełem nieopisanego poematu lirycznego o Marii: „artystce” z Gardzienic, z którą symbolicznie utożsamiała się „aktorka”. Maria w opowieści żyje sztuką życia, rozwija się duchowo i artystycznie, ale jednocześnie nie ma wpływu na świat społeczny „Wsi”, nie uczestniczy w żadnych instytucjonalnych porządkach. Owo estetyczne samowykluczenie to jej autokontemplacyjny trud budowy alternatywnego świata afirmacyjnej kobiecości. Nadal jednak jest to świat alternatywny, choć świat bez dogmatów teologicznych i doktryn estetycznych, bez hierarchów i reżyserów. Ten świat nadal wymaga jednak od twórczej kobiety samowykluczenia i ucieczki w fantazmaty w imię samorealizacji, ponieważ konflikt społeczny nadal jest męski, a ucieczka w intymistykę – kobieca. Maria z Gardzienic zmarła, pozostawiając po sobie nieuporządkowaną kolek-

cję jej intymnych światów sztuki. Żyje ona w opowieściach kobiet mitologią swej esencjalnej kobiecości. To ona, Maria: Maryjka: Maryja, jest uosobieniem samoakceptującej się, twórczej kobiecości. To ona jest w Gardzienicach żywą opowieścią o doświadczaniu przez kobiety kobiecości Gardzienic i „Gardzienic”: „Wsi” i „Teatru”. To ona wyraża dla owych kobiet spersonalizowaną przypowieść kobiet dla kobiet o ucieczce w sztukę kobiecości. Poza opowieścią i przypowieścią Maria nie istnieje. Żyje jedynie w ustnych relacjach kobiet. Jeden z „apokryfów” tej kobiecości ofiarowała mi w akcie zaufania „aktorka” z „Gardzienic”. Maria: Maryjka: Maryja jest w nim bezkolizyjnie i boginią, i Matką Boską. Jako esencja *sztuki kobiecości*.